

## LAS "VOCES" DE LA "SAGA/FUGA DE J.B."

### (APROXIMACION AL PROBLEMA DEL NARRADOR)

Juan Ramón GARCIA GILA

#### INTRODUCCION

La situación en la que se encuentra Torrente Ballester es una de las situaciones más peculiares dentro del panorama literario español de las últimas décadas. Casi todos los críticos coinciden en que Torrente ha sido un autor ignorado hasta la publicación de La saga/fuga de J.B. Después de esta novela aumenta considerablemente el interés por el novelista pero, paradójicamente, no surge ningún estudio serio sobre su obra. "Acaso ningún otro novelista español haya sido tan renombrado e ignorado, al mismo tiempo, como Torrente" dice Stephen Miller (1).

También es singular la situación de La saga/fuga dentro de la producción novelística de Torrente y dentro del ambiente cultural del tiempo de su aparición. Hasta después de la publicación de esta novela en 1972 no recibió su autor la valoración que merecía. Quizás por cierto maniqueísmo de los críticos, que se olvidaban de él por inclasificable, pues siempre se mantuvo al margen de las tendencias imperantes. El impacto de público y crítica fue decisivo. Se habla de la mejor y más importante novela del siglo. Leo Hickey llega a decir que se trata sin duda de "la novela más original escrita en lengua alguna desde el Ulises de Joyce" (2).

La novela obtiene el Premio de la Crítica y el Premio Ciudad de Barcelona, con lo que Torrente recibe el empujón definitivo. La crítica descubre muy pronto el carácter innovador y paródico de esta obra. Cuando se hablaba de que la corriente narrativa estructural o formalista

entraba en un callejón sin salida, aparece esta novela que, aunque se burla de las técnicas modernas, lleva a cabo una prodigiosa utilización de las mismas, de modo que se convierte en una obra clave dentro de la novela de posguerra. Así lo reconoce un crítico del prestigio de Joaquín Marco:

Si La familia de Pascual Duarte, La colmena, Oficio de tinieblas de Camilo José Cela, si El Jarama de Rafael Sánchez Ferlosio, si Tiempo de silencio de Luis Martín Santos, si Señas de identidad de Juan Goytisolo, o Volverás a Región de Juan Benet suponen sucesivas etapas en el panorama de nuestra narrativa, La saga/fuga de J.B. señala un especial momento de la evolución. Ella es, sin duda, una de las cimas creadoras de la novela contemporánea. Acercársele es acercarse a una experiencia -en tanto que lector- imborrable. La parodia de la novela de nuestros días se ha convertido por la magia verbal y la inteligencia de su creador en obra abierta que no cierra, sino que ofrece amplias perspectivas de futuro. Liberada la imaginación y aliada a la experiencia y al lenguaje, la novela de Torrente Ballester es, por lo que hemos dicho, una de las piezas clave de la narrativa en castellano (3).

Pero a pesar del éxito de la novela son escasos los estudios sobre la misma que ofrezcan algún interés. De las varias decenas de artículos publicados sobre La saga/fuga la mayoría son tan sólo breves reseñas de una o dos páginas (4). Falta el estudio profundo que la complejidad e importancia de la novela requieren.

La saga es, por un lado, un compendio de las técnicas narrativas más modernas, y por otro, una aguda parodia de estas mismas técnicas y de toda la novela estructural. Siguiendo esta intención paródica, explota al máximo las posibilidades de los recursos narrativos de vanguardia, de ahí su dificultad. Precisamente es esta complejidad estructural de la novela lo que ha motivado esa aludida ausencia de estudios en profundidad.

Una de las mayores dificultades (y en parte se debe a ello su originalidad) que presenta la estructura de la novela está en la imposibilidad de poder distinguir con nitidez quién es el narrador, qué puntos de vista se adoptan, a quién se dirige en cada momento la narración..., en una palabra, el saber a quien corresponden las distintas "voces" narrativas que aparecen en la novela, según la terminología del ya clásico libro de Oscar Tacca (5).

Torrente desconcierta al lector (a menudo nos parece que se ríe de nosotros) con sus constantes cambios de punto de vista. Unas veces se confunde narrador y personaje.

y otras se diversifican y se multiplican hasta lo inimaginado. Los narradores utilizan las tres personas gramaticales y aparecen multitud de subnarradores que se disputan la palabra. Incluso hay personajes que pretenden cambiar desde dentro la novela al estilo unamuniano.

A continuación trataremos de aclarar en la medida de lo posible esta aparente algarabía de "voces" que justifica el que se haya dado a La saga/fuga el calificativo de "novela polifónica".

#### EL PROBLEMA DEL NARRADOR

Oscar Tacca, uno de los mejores críticos sobre el problema del narrador en la novela, señala acertadamente en su citado libro (6) que una de las características fundamentales que distinguen y diferencian la novela actual de la novela tradicional decimonónica es la virtual desaparición del autor, su ocultación a los ojos del lector. Y esto es precisamente lo que pretende Torrente en su novela. Para desaparecer él, autor real, tuvo que buscar un ente que fuera a la vez autor implícito (ficcionalizado), narrador y personaje. Este autor-narrador-personaje es José Bastida. Bastida, el ficticio autor implícito, no coincide con Torrente, el autor real. En su entrevista con J. Villán niega tal posible identificación:

- A veces me han dicho si yo era José Bastida.
- ¿Ciertamente no?
- Ciertamente no. Sin embargo, sólo pude escribir la novela gracias a él. Es decir, hasta que inventé a este caballero tal como está ahora no pude escribir la novela. Hay una contradicción entre mi mente y la suya. Yo tengo una mente muy racionalista y esto me lleva a acomodarme a realidades objetivas de tiempo y espacio, a escribir una novela en orden cronológico, que en este caso no me servía de nada. Necesité de esta mente de ida y vuelta de Bastida para escribir La saga/fuga (7).

A pesar de que algunos críticos, como Gonzalo Sobejano, sostienen que en esta novela alternan las voces de un narrador protagonista (José Bastida) y un narrador omnisciente distinto (en el segundo capítulo) (8), el propio Torrente afirma que en La saga/fuga el único narrador es José Bastida. Su testimonio es contundente: "Bastida es el narrador único de La saga/fuga aunque se disimule en la segunda y la tercera personas" (9). Así lo ve también Alicia Giménez:

La entidad de lo narrado en La saga/fuga demuestra

que procede en su totalidad de Bastida. Todas las partes del libro vienen de su mano, y en la manera de estar escritas descubrimos una misma mentalidad, y en general no es difícil tal descubrimiento, incluso está reflejado abiertamente, como en la lectura de su "Disertación histórico-crítica...". El libro entero está narrado por Bastida, aunque se mantenga más cercano a su contexto de personaje en la historia que a la personalidad de un narrador inminente (10).

Una vez aclarado que es Bastida el único narrador de La saga/fuga, podemos hacer un bosquejo de la situación de este narrador en la novela: Torrente, autor real, desaparece, se esconde, y se desdobra en un autor ideal que es José Bastida. Pero a su vez, este autor ficticio se desdobra en dos "voces": tenemos el discurso del narrador, aparentemente impersonal, José Bastida, y el discurso del personaje, que también es José Bastida. Al primero, como narrador impersonal, corresponde la tercera persona gramatical. Al segundo, en tanto narrador-personaje protagonista o testigo, la primera persona y el desdoblamiento en un tú autorreflexivo (algunas veces puede pensarse que ese tú es producto de un autor implícito distinto, ya lo veremos). El nexo entre ambos discursos es José Bastida en función de autor transcriptor o fautor (según la terminología de Tacca).

Por tanto, en última instancia, la principal causa del desconcierto y confusión que nos produce la lectura de la novela y lo que motiva la dificultad de precisar a quién pertenece en cada momento la entidad de lo narrado es el hecho de que esa figura polivalente que es José Bastida pertenece a tres niveles distintos de la comunicación narrativa: es, por un lado, el autor material del libro (autor ficcionalizado, claro está, si aceptamos la convención literaria), por otro lado, es también el narrador impersonal del segundo capítulo (de quien decía Sobejano que no podía ser José Bastida), y es, por último, un narrador-personaje, protagonista o testigo según las ocasiones. Además, cuando actúa el narrador impersonal, José Bastida es a la vez un personaje más del relato. De ahí la posibilidad de utilizar las tres personas gramaticales.

Se trata de un juego muy bien elaborado, como tantos otros de la novela, y es posible ver en él la intención paródica que domina todo el relato: se parodian las distintas técnicas del narrador que utiliza la novela actual para hacer desaparecer las huellas del autor.

Pero el juego va mucho más lejos de lo que hemos expuesto para simplificar, pues se puede ramificar creando nuevos discursos miméticos, como muy bien apunta Angel Estévez en su breve estudio sobre La saga/fuga de J.B.:

La relación que, desde esta perspectiva se

establece entre Torrente Ballester (autor real) y José Bastida en función de enunciador del discurso mimético de narrador (autor ideal). se trasladada, duplicándose estructuralmente, a la relación que José Bastida, en cuanto transcriptor del "manuscrito o quizás monólogo", mantiene con J(osé) B(astida) productor del discurso mimético de personaje; incluso este J(osé) B(astida) se duplica a su vez en el narrador (autor ideal) que, valiéndose de un manuscrito o quizás monólogo se cuenta a sí mismo en cuanto personaje que actúa (11).

Por su parte, Leo Hickey, que también advirtió que José Bastida es el único narrador de la novela, apunta una serie de posibles interpretaciones:

Todo el libro puede ser (¿quién sabe?) un relato enmarcado y causado por el hambre del protagonista: sueños originados por la falta de alimentación, fantasías que le sirven como compensación de sus múltiples frustraciones. El mismo sabe que los místicos españoles tenían experiencias especiales cuando no habían comido. O bien puede ser un compendio de todos los pensamientos, mejor dicho, todas las imágenes que le pasan por la cabeza en el momento de un orgasmo que tiene con Julia, y la novela termina con esos dos personajes en el campo, despiertos, mientras que desaparece por las nubes la ciudad de Castorfote y toda su historia. O puede ser una epopeya imaginada por Bastida para equilibrar su conciencia de no valer nada, de ser un granuja. Puede ser también una sátira sutil y homeopática de la pornografía que actualmente está luchando para imponerse (12).

El problema del punto de vista es todavía mayor, pues al juego polifónico de José Bastida hay que añadir la presencia de una multitud de subnarradores que toman la palabra y cuentan su propia historia o dan su particular versión de los hechos. Recordemos, por ejemplo, toda la gama de "Jota Bes" que hablan por boca de José Bastida en el último capítulo. Hay momentos, incluso, en que no sabemos quién es quien habla (pp. 455-456 en la edición de Destino de 1983) (13). Pero con esto entramos en el perspectivismo, aspecto que trataremos más adelante.

#### LAS PERSONAS DE LA NARRACION

Ya hemos visto cómo Torrente nos confirmaba que el narrador único de *La saga/fuga* es José Bastida, aunque se disimule o se desdoble en una segunda o una tercera persona gramatical (14). Hemos visto también que la utilización de las tres personas gramaticales era posible

gracias al cambio de punto de vista del narrador José Bastida. Alicia Giménez encuentra una razón más profunda para esta diversificación. Según esta autora "en la novela se entremezclan los planos reales e irreales creando un clima absolutamente fantástico en el que el lector queda atrapado. Para que este efecto de verosimilitud de la irrealidad sea convincente, el narrador se diversifica de modo permanente, eludiendo siempre una presencia omniscente o una primera persona reiterada" (15).

José Bastida como personaje narrador utiliza la primera persona, la forma autobiográfica. A veces se desdobra interiormente en varios interlocutores, utilizando así un ingenioso tú autorreflexivo. Por su parte, cuando Bastida funciona como autor ideal de la novela, utiliza la tercera persona gramatical, al modo del narrador omniscente tradicional, unas veces, o al modo del narrador impersonal objetivo, otras. Las actuaciones del narrador omniscente pueden parecerse intromisiones del autor real (Torrente), pero éste queda al margen de la narración, fuera del esquema narrativo. También este autor "implícito" que utiliza la tercera persona recurre en ocasiones a la segunda; pero no se trata ya de un tú autorreflexivo, sino de un recurso para dirigirse a sus personajes y recriminarles algo.

De la forma autobiográfica utilizada en gran parte del libro, poco podemos decir que merezca algún interés. Es la que aparece en el "Manuscrito o quizás monólogo de J(osé) B(astida)" (este capítulo empieza precisamente "evidentemente yo..."). En la mayor parte del capítulo tercero acude también a la primera persona.

Mayor interés ofrece, en cambio, la utilización del tú. Quien mejor ha estudiado la utilización de la segunda persona en la novela española ha sido Francisco Ynduráin ("La novela desde la segunda persona") (16). La narración en segunda persona supone a menudo un desdoblamiento autorreflexivo del yo. Fue Michel Butor con La modificación, en 1957, quien primero utilizó esta técnica como base estructural de la narración. En España, dos novelas hispanoamericanas han influido en la difusión del procedimiento: Rayuela y La muerte de Artemio Cruz. Francisco Ynduráin rastrea esta técnica en la novela española moderna y la encuentra en Tiempo de silencio, de Martín Santos, Habitación para un hombre solo, de Serrano Poncela, Las corrupciones, de Jesús Torbado, Señas de identidad, de Goytisolo... A estas novelas podemos añadir otras más recientes como Volverás a Región, de Juan Benet, El fondo del vaso, de Francisco Ayala, y San Camilo 36, de Cela, entre otras.

En San Camilo, 1936, Cela recurre a un espejo, que se repite a modo de leitmotiv, mediante el cual el protagonista se desdobra, tanto en su figura como en su caótico yo. En La saga/fuga de J.B. se utiliza un procedimiento muy original. José Bastida se desdobra interiormente, pero no en un solo tú autorreflexivo, sino en varios tú personificados, llegando así a una auténtica conversación



donde el tú se disimula. Ya al principio del capítulo primero afirma el narrador que podría haber escogido otros interlocutores, pero añade, irónicamente, que "el caso es que no se me ocurrió escoger, acaso porque entonces no estuvieran de moda todavía" (p. 31). Quizás por causa del hambre (en las páginas 34 y 35 se apunta este motivo), la mente de Bastida, se desdobra en el inglés Joseph Bastid, el francés J. Bastide, el ruso anarquista Joseph Petrovich Bastidoff y el portugués Bastideira. Cada uno de estos interlocutores tiene su forma particular de ser y de expresarse y discuten con Bastida su comportamiento, su forma de actuar o de enfrentarse a algo. Bastida se refugia en estos cuatro interlocutores, que representan otras tantas maneras de pensar, cuando se siente aislado o rechazado. Precisamente señala Sanz Villanueva que la utilización de una segunda persona autorreflexiva "supone también un refugiarse del personaje en sí mismo, el establecimiento de un diálogo entre el yo y este alter ego dramático, cuando el desgarramiento del protagonista o las estructuras sociales no lo hacen viable" (17).

Bastida no se desdobra en un solo alter ego, sino en varios. Se consigue así una especie de perspectivismo muy sui generis, pues cada interlocutor aporta su punto de vista particular: Bastidoff sólo habla de violencia, bombas y atentados; Bastideira recita versos y se queja de amores imposibles; Bastide, gramático francés, cita a los lingüistas más famosos; Bastid, inglés, juega al conformismo cínico. Pero, como son producto de la mente de Bastida, subdividida en tales facetas, estos interlocutores pueden metamorfosearse, pasar de unos a otros, fundirse (ejemplo, p. 47 y siguientes), como ocurrirá también con los J.B.

Un juego muy curioso podemos encontrarlo en las páginas 313 a 317. Narra José Bastida en tercera persona y habla de José Bastida como personaje, personaje que, a su vez, se habla a sí mismo en segunda persona:

Bastida, como era su costumbre, se habló a sí mismo: Bueno, Bastida, tú no eres su madre, que es lo que está pidiendo a voces esta muchacha, una madre con quien desahogarse (p. 313)

Otras veces es el narrador quien se dirige a José Bastida en segunda persona:

¡Ay, Bastida, Bastida, y cuán lejos estás de merecer el honor que te espera! ¿No se te ocurrió pensar lo que daría, por ejemplo, don Perfecto Reboiras por llamarse Jeremías Bouzas? [...] ¿Y qué te diré, Bastidiña, de tu falta de respeto al Destino? [...] Tenías que entretenerte en escrutarlo, en vez de perder el tiempo preocupándote de los amores de Julia...[p. 250]

En las páginas 256 a 259 le plantea su posible fusilamiento con todo lujo de detalles. Es como si el narrador estuviese interviniendo en la mente de José Bastida. En realidad es él mismo, como hemos visto, y en este sentido se trataría de un especial tipo de tú autorreflexivo.

Pero no sólo el narrador-personaje José Bastida utiliza el tú autorreflexivo. Otros personajes, como don Acisclo, también acuden a este procedimiento:

Quando sean diez ventanas, Acisclo, podrás atravesar tranquilamente la plaza, sin dejar de tocar, y escabullirte hacia la Rúa Sacra, donde nadie osará agredirte. ¿Vas a dejar aquí el estuche? No tienes más remedio, si has de salir de la plaza tocando. Lo dejarás bien colocado donde está y vendrás tú mismo, a media noche, cuando no pase nadie por las calles, a buscarlo. Meterás tu pistola en el bolsillo, por si acaso. ¡Cuán grande es tu poder, Acisclo! Aunque mayor ya el de tu violín que el de tu palabra. No es extraño: es un guarneri y soy yo quien lo toca. Mi voz empieza a casarse. (página 238)

Y en las páginas 390 a 395 don Acisclo se habla a sí mismo en segunda persona y se contesta.

La tercera persona gramatical también es utilizada en el libro (en el Incipit, la Coda, el segundo capítulo y parte del tercerol). Pertenece también, como ya vimos, a José Bastida. En algunos momentos parece que Torrente quiere parodiar con ella al narrador omnisciente y demiúrgico de la novela decimonónica. Interviene con comentarios sobre la acción o los personajes, reflexiones, digresiones, etc.; incluso se dirige al lector. Veamos algunos ejemplos:

¡Ay, aquel José Bastida, siempre denunciando fallos, así de los proyectos como de las teorías! (p. 221)

Y quizá sea este el momento y lugar adecuados para insertar un retrato de Julia, de cuyo rostro, hasta ahora sólo se han hecho escasas y fugaces precisiones. (p. 262)

...una hermosa corbata del mismo verde del pañuelo de don Jacinto: a quien dejamos, por cierto, en el rellano más alto de la escalera (p. 294)

Todo lo cual me permite volver al hilo de mi narración, interrumpida en el momento mismo en que el busto de Coralina acababa de ser hallado. (p. 174)



Llega hasta a añadir a la narración una nota a pie de página recomendando al lector apresurado saltarse diez páginas del relato (p. 154).

La Coda está narrada también en tercera persona, pero el narrador sigue siendo Bastida, como lo prueba el hecho de que en las últimas frases se utilice el lenguaje inventado por este personaje (p. 585).

#### PERSPECTIVISMO

Según Amorós, uno de los más prestigiosos críticos sobre la novela, "quizá uno de los problemas fundamentales del novelista contemporáneo (si no el mayor) ya no sea el de la palabra exacta, pero sí el de acertar con la perspectiva justa, la única que puede resaltar al máximo los valores de una historia" (18). En este sentido, es muy significativo señalar que Torrente rompió cuatrocientos folios de su novela porque se equivocó de perspectiva, y luego la rehizo desde la perspectiva de José Bastida. Fue así como Bastida, personaje, se convirtió además en narrador. Y la mentalidad del nuevo narrador llega a sobreponerse a la del propio Torrente, según él mismo reconoce (19).

Pero, aunque sea José Bastida el relator de toda la historia, podemos calificar La saga de relato multivisional, ya que los acontecimientos son narrados por diferentes personajes, cada uno de los cuales aporta su particular punto de vista.

Al igual que el desorden cronológico o la estructura laberíntica, el perspectivismo narrativo (multiplicación de puntos de vista) puede desempeñar la función de expresar la relativización de lo real y la inseguridad del mundo actual. "El manejo de las plurales perspectivas, de los diferentes puntos de vista, se configura así como uno de los más poderosos recursos de que puede disponer el novelista actual para expresar ese repertorio de inseguridades, de confusiones y sospechas" (20). Ejemplo clásico de perspectivismo es El Quijote: Don Quijote y Sancho muestran una diferente visión del mundo y de los hechos concretos. El propio Torrente ha afirmado en repetidas ocasiones que El Quijote es el libro que más ha influido en la composición de La saga/fuga de J.B.. Efectivamente, también en la saga hay un enfrentamiento entre dos formas de entender la vida: la realidad y la fantasía, lo racional y lo ideal. Los nativos se aferran a sus mitos y leyendas frente a los positivistas godos.

Toda la novela está cuajada de situaciones que muestran ese perspectivismo. El desdoblamiento interior de Bastida en varios interlocutores con diferentes puntos de vista, es un ejemplo. Sobre los mismos hechos, la existencia o inexistencia del mito J.B., aparecen dos artículos con posturas opuestas: Bendaña demuestra racionalmente la falsedad del mito; Bastida, dialécticamente, rebate todas las afirmaciones de Bendaña.

Se usa también el recurso de la narración a doble columna para explicar dos versiones de un mismo hecho: en las páginas 78 a 80 aparecen a doble columna dos versiones de la vida de Coralina de Soto; en la página 362 Bendaña añade una tercera versión. Del mismo modo, se muestran tres diferentes versiones de la falsa muerte de Barallobre publicada en el periódico: -la versión que da el propio Barallobre en primera persona (pp. 331-344) -la versión popular contada por la Tabla Redonda (página 344) -la versión de Clotilde (p. 345). Igualmente, aparecen varias versiones de la muerte del Vate Barrantes. En las páginas 88 a 93 se ofrecen distintas combinaciones y diferentes posibilidades de ordenar e interpretar unas cartas para formar historias diferentes (me parece que aquí puede haber una parodia de Rayuela).

A todo ello hay que añadir que la novela presenta en su desarrollo numerosas "voces" diferentes, numerosos subnarradores que apoyan y completan la narración de Bastida desde diferentes ángulos: aparecen así ensayos, digresiones, artículos periodísticos, discursos de loros milenarios, cartas en lenguaje vulgar, sermones...(21).

No es, pues, erróneo calificar La saga/fuga de J.B. de novela polifónica. La siguiente cita de Carmen Martín Gaité creo que es muy acertada y concluyente:

Todo el libro no es sino un hojaldre de testimonios superpuestos, una rueda de consejas, canciones, leyendas y anécdotas traídas de boca en boca hasta las páginas que las acogen, un ciclo inacabable de historias contadas y transformadas luego por otros que las oyeron contar de manera distinta. Los protagonistas de la historia son otros tantos informantes y su función fundamental es la de aportadores de datos, la de subnarradores. Aunque también, a su vez, son receptores de la palabra ajena, que transforman y discuten (22).

#### NOVELA DE LA NOVELA Y NARRACION DENTRO DE LA NARRACION

En relación con el narrador, el punto de vista y las personas de la narración está el recurso denominado "novela de la novela". En La saga/fuga de J.B. es un recurso más importante de lo que puede parecer a simple vista, puesto que todo el libro puede ser interpretado como una invención del protagonista, como hemos visto, y de ahí las constantes reflexiones acerca de la propia novela, de su construcción o de distintos aspectos literarios. De ahí también la parodia de la novela estructural y de sus técnicas.

Señala Sanz Villanueva que el recurso de la novela de la novela puede adquirir tres dimensiones: "La primera es crítica y consiste en plantear problemas de la narrativa

dentro de una obra de este género. La segunda consiste en dar como tema la elaboración de la misma novela. Y aún sería de señalar un tercer aspecto, que sería el de la introducción del autor dentro de la misma" (23). Hay que señalar ya que los tres aspectos se dan ya en La saga/fuga de J.B. Son constantes las digresiones, a menudo irónicas, sobre problemas de la novela, críticas a novelistas, a diversas formas de narrar, parodia de técnicas, etc. La elaboración de la propia novela es también tema de La saga/fuga (luego veremos la discusión entre Bastida y Barallobre hacia el final del libro). Y también el autor, autor ficticio en este caso, se mete dentro de la novela y discute con los personajes la conveniencia o inconveniencia de una escena.

El recurso de la novela de la novela no es extraño en la novela contemporánea desde su utilización por André Gide en Los monederos falsos, obra modélica que ha ejercido gran influencia. Después de Gide el recurso es utilizado sobre todo por la escuela del "nouveau roman", y en España por la mayoría de representantes de la novela estructural, experimental o formal. Pero el recurso estaba ya en Unamuno. Recordemos Niebla y Cómo se hace una novela, donde afirma que "lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela".

Tampoco a los críticos se les ha escapado la utilización de esta técnica en La saga/fuga de J.B. Así, Manuel Vilanova advierte que en esta novela "hay, en primer lugar, una novela de la novela, es decir, una contemplación de la novela desde sí misma, mientras se van planteando las múltiples posibilidades de cómo podía haber sido la novela si se siguiera otro camino en la creación, si se escogiera otra posibilidad de las infinitas que se presentan al narrador" (24). Y para Leo Hickey "es ficción que se presenta como tal ficción: un personaje admite la posibilidad de suprimir dos o tres palabras para cambiar toda la historia (p. 562); se repite una escena para ensayar dos versiones distintas (p. 563 y ss.) y un personaje piensa que tendrá que guardarse un buen símil para usarlo en otra parte por no encajar bien en lo que se narra en ese momento (p. 566). [...] Es una obra que juega con la realidad a la manera de Cervantes, pasando por el Orlando de Virginia Woolf y El sonido y el furor de William Faulkner, por no decir Les faux-monnayeurs de André Gide y otros intentos de hacer novela dentro de la novela" (25).

En cuanto al recurso de la inclusión del autor dentro de la narración, hay que decir que no es, en absoluto, moderno. Ya lo usó Francisco Delicado en La lozana andaluza en el siglo XVI y todavía antes Diego de San Pedro (Cárcel de Amor). Rodríguez del Padrón... En nuestro siglo tenemos que recordar Niebla, "nivola" en la que un personaje va a visitar al autor real Unamuno y discute con él sobre su forma de ser tratado en la novela. Podemos ver ejemplos más recientes en las novelas de Francisco Candel, en Las hermanas coloradas, de García Pavón y en San Camilo 36, de Cela. En La saga/fuga aparece también, pero con la peculiaridad, es importante señalarlo, de que el autor que se introduce en la narración no es Torrente sino

el autor ideal Bastida, puesto que Torrente queda totalmente al margen. Hasta tal punto Torrente quiere permanecer ajeno, que en la obra se habla de un artículo suyo: "se me acuerdo un artículo de un tal Torrente..." (p. 201). Así, es el autor ideal Bastida quien al final de la obra (pp. 561-566) se dirige en primera persona a Barallobre y dialoga con él. Decide cambiar la escena del asesinato:

"Ya está hecho. ¿no?". "Ya está hecho, pero podemos deshacerlo. Yo, al menos, lo puedo". "Ya me dirás cómo". "Nada más fácil. Consiste solamente en tachar y sustituir. Tachando y sustituyendo se enmiendan los errores". (p. 562)

Se repite la escena y vuelve a matar a la hermana. El autor dialoga otra vez con Barallobre y quiere borrar la escena:

"Inaguantable". "Pero no como para matarla. Habrá que seguir tachando y reformando." (p. 566)

Y Barallobre se rebela:

"Inútil. Me hagas como me hagas, siempre acabaré matándola." (p. 566)

Además de la intrusión del autor, en la conversación entre Bastida, el supuesto escritor, y Barallobre, podemos ver una autocritica del libro, de la estructura del relato y de su estilo, al mismo tiempo que el escepticismo con que el autor contempla la creación literaria:

Vamos, antes, con la novela. Que es de usted, no cabe duda, a juzgar por el modo embarullado que tiene de contar las cosas, ese modo desordenado, fragmentario, que más obedece a un capricho o a una asociación momentánea que a un plan preconcebido y artístico. No es que yo no admita modos de contar distinto del cronológico y lineal, pero el de usted, no siendo esto, tampoco es lo otro, sino que se queda a mitad del camino, con un falso aire de espontaneidad, pero demasiado ligado a su carácter para que sea realmente artístico. (p. 548)

Y sigue varias páginas criticando el contenido, la forma y la estructura de la propia novela.

En relación con el recurso de la novela de la novela, o "metanovela", como es llamado por otros críticos, está el de la narración dentro de la narración (a menudo son

erróneamente confundidas ambas técnicas). El recurso de la narración dentro de la narración es tan antiguo como la novela misma. Bastenos recordar que el origen de la novela está en los relatos "enmarcados" al modo del *Decamerón* o los *Canterbury Tales*. Incluso una vez independizados los relatos enmarcados, fue práctica corriente intercalar historias independientes dentro de la narración. El *Quijote* mismo contiene varias de estas historias, que muy bien podrían separarse del hilo narrativo sin afectar sustancialmente a su desarrollo.

En *La saga* hay varios relatos perfectamente integrados en la trama. El más llamativo es un relato fantástico, contado por don Torcuato. Se trata de la historia de la aparición de los dos ojos frontales. Es una parodia de la teoría darwinista de la evolución a la vez que una explicación humorística y fantástica de la Historia (pp. 154 y ss.).

Otro cuento fantástico, de tradición céltica, puede verse en las páginas 385 a 388; se trata del cuento de la sirena enamorada del canónigo. Pero el ejemplo más significativo de narración dentro de la narración es la "Disertación histórico-crítica sobre La Tabla Redonda y El Palanganato; y sobre algunas personas y algunos hechos con ellos relacionados", que ocupa nada menos que cien páginas. Veamos lo que dice sobre ella Alicia Giménez:

También utiliza el autor la narración dentro de la narración, aprovechando muy bien las posibilidades de este recurso, sin dar sensación de gratuidad, como a veces nos la produce cuando lo vemos llevado a la práctica. Un ejemplo magnífico de cómo se encuentra plasmado este elemento estructural es la "Disertación histórico-crítica sobre La Tabla Redonda..." que se integra con toda naturalidad en *La saga/fuga*, dándonos la información detallada de unos hechos que se inscribirían con dificultades en el relato, pero que quedan a nuestro alcance de modo oportuno y claro. Al mismo tiempo es un excelente trazo estilístico que rompe la monotonía del relato y lo llena de sugerencias, mientras magicamente va alejándolo de la inmediatez temporal de la historia (26).

Como hemos visto, Torrente juega en esta lúdica novela con una multiplicidad de "voces", con distintos narradores y subnarradores, diferentes puntos de vista y personas gramaticales, narración dentro de la narración... *La saga* es una novela de estructura esencialmente laberíntica y una de las maneras de penetrar en esa encrucijada y comenzar a resolver el rompecabezas es hallar la solución al deliberadamente complicado problema del narrador. Resolviendo este problema hemos dado, tan sólo, el primer paso.

## NOTAS

1. S. Miller, "Don Juan y la novelística posterior de Torrente Ballester", Insula, nº 412, 1981, p. 3.
2. L. Hickey, Realidad y experiencia en la novela, Madrid, C.U.P.S.A., colección goliárdica, 1978, p. 213.
3. Intervención de Joaquín Marín en Novela española actual. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1977, pp. 90-91.
4. De todos ellos los más interesantes son los de Dionisio Ridruejo, "Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra. Una lectura de La saga/fuga de J.B." Destino, nº 1820, 19-8-72; y Leo Mickey "La saga/fuga de J.B., de Torrente Ballester", en Realidad y experiencia en la novela, op. cit. pp. 212-226.
5. O. Tacca, Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1978.
6. Ibid.
7. J. Villán, "Gonzalo Torrente Ballester en la cumbre", La Estafeta Literaria, 1-2-74, p. 17.
8. G. Sobejano, Novela española de nuestro tiempo, Madrid, Prensa Española, 1975, pp. 231-249.
9. A. Amorós, "Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre La saga/fuga de J.B.", Insula, nº 317, 1973, p. 14.
10. A. Giménez, Torrente Ballester en su mundo literario, Ed. Univ. de Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1984, p. 164.
11. A. Estévez Molinero, "La fuga sagaz de Gonzalo Torrente Ballester: perspectivas de inmersión en La saga/fuga de J.B.", en Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros y M. de P., 1981, p. 97.
12. Hickey, op. cit., p. 219.
13. Rugg encuentra en el hambre, como apuntó también Hickey, la razón de esa fantástica visión: "After one of such session and on an empty stomach, Bastida has a fantastic vision encompassing all the past and future J.B.'s, many of whose stories he relates 'de un modo embarullado y desordenado', as quoted above"; "La saga/fuga de J.B.", Hispania, Baltimore, nº 57, 1974, pp. 603-604.
14. Cfr. notas 7 y 9.
15. A. Giménez, Torrente Ballester, Barcelona, Barcanova, 1981, p. 66.
16. F. Ynduráin, "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural", en Prosa novelística actual, Univ. Internacional Menéndez y Pelayo, 1968, pp. 157-182.



17. S. Sanz Villanueva, "De la innovación al experimento en la novela actual" en Teoría de la novela, Madrid, S.G.E.L., 1976, p. 260.
18. A. Amorós, Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra, 1974, p. 61.
19. Intervención de Torrente Ballester en Novela española actual, op. cit., p. 110.
20. M. Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, p. 172.
21. La utilización de las plurales perspectivas aparece ya en las primeras novelas de Torrente: Javier Mariño, El golpe de estado de Guadalupe Limón..., en las que también se incluyen cartas, poemas, sueños, memorias, diarios...
22. C. Martín Gaité, "La saga/fuga de J.B.", Cuadernos para el Diálogo, nº 118, 1973, p. 45.
23. S. Sanz Villanueva, Tendencias de la novela española actual, Madrid, E.D.I.C.U.S.A., 1972, p. 199.
24. M. Vilanova, "Gonzalo Torrente Ballester: La saga/fuga de J.B.", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 272, Feb. 1973, p. 372.
25. Mickey, op. cit., p. 45.
26. A. Giménez, Torrente Ballester en su mundo literario, op. cit., p. 193.